



LA NOVELA ESPAÑOLA COMO GÉNERO HÍBRIDO (1939-1961)

Óscar BARRERO PÉREZ
Universidad Autónoma de Madrid

BIBLID [0213-2370 (1995) 11: 1; 1-28]

Aunque la novela española de los años cuarenta y cincuenta se mostró poco innovadora en el plano técnico, hubo intentos de superar la tradición mediante la mezcla de la novela con otros géneros literarios. Este hibridismo que precede a la revolución narrativa de los años sesenta, se da en autores muy dispares y mezcla lo novelesco con lo teatral, lo lírico y lo ensayístico, dentro de estructuras fragmentadas.

Although Spanish novel of the Forties and Fifties was scarcely innovative, it did try to overcome traditional modes in its mixture of novel and other literary genres. This mixture, ahead of the narrative revolution in the Sixties, appears in several authors and combines narrative elements with theatrical, poetical and essay, in a frame of broken structures.

I

Las ataduras realistas que restringieron la libertad de la novela española de los años cuarenta y cincuenta no favorecieron la búsqueda de nuevos caminos que apartaran el género del camino diseñado para él por los escritores del siglo XIX. Muy atrás (pese a la proximidad cronológica) habían quedado aquellos experimentos de los novelistas anteriores a la guerra civil, para los que la fusión de géneros era consecuencia lógica de una escritura más interesada en la forma que en el fondo. Para el narrador de la

Publicamos de nuevo este artículo que, por un error mecánico, apareció sin notas en nuestro número anterior.

etapa de que me voy a ocupar, la novela tiene, sin embargo, unos límites en la práctica muy ajustados, y la frontera que la separa de otros géneros aparece ante sus ojos delineada con un trazo nítido.

No toda la narrativa de los años cuarenta y cincuenta, sin embargo, se negó a la posibilidad de abarcar otros espacios. Los títulos que en ese tiempo se aproximaron a ellos son las excepciones que confirman la regla general de sujeción a esquemas clásicos, regla seguida por la mayoría de las novelas anteriores a la publicación de *Tiempo de silencio*.

El prólogo de *El mar está solo* (1952), de Francisco Montero Galvache, hace ver al lector las dificultades con que el género novelístico se tropezaba por entonces para salir del ámbito que la historia literaria parecía haberle reservado: el autor de ese relato poemático aludía en él a los ataques sufridos por su obra a raíz de la consecución del puesto de finalista en el Nadal de 1950 (cuyo galardón fue concedido a *Viento del Norte*, de Elena Quiroga), argumentando contra la descalificación de *El mar está solo* como libro de «trama endeble».

La falta de armazón consistente obedece, en parte, al carácter lírico del texto. Como un libro situado a medio camino del lirismo y la narración propiamente dicha debe ser considerado el de Montero Galvache: la trama existe, pero no así los sucesos que podrían darle forma. Suprimido el decurso narrativo, la novela se empequeñece en favor de la estampa lírica.

Más próximos aún a lo lírico se presentan los inverosímiles parlamentos de los personajes, parlamentos que alejan la obra del terreno de lo narrativo para acercarlo al del ejercicio poético. Ese conjunto de datos que quizá podríamos considerar como antinarrativos (o, cuando menos, anovelísticos) pudo sustentar el califi-

cativo, adjudicado por Rafael Vázquez Zamora al libro de Montero Galvache, de «experimental»¹.

No muy distante del ensayo poético se muestra en muchos momentos *La luna ha entrado en casa* (1946), de José Félix Tapia, híbrida en más de un aspecto, porque a sus derivaciones líricas (fomentadas por la presencia de elemento en principio tan sugerente como la luna) suma por un lado los pasajes digresivos en los que el narrador expone las teorías que sobre el satélite defienden diferentes pueblos, y por otro la dualidad estructural que en la práctica da origen a dos relatos diferentes (ninguno de los cuales, dicho sea de paso, llega a interesar por completo²): el que trata de la influencia de la luna sobre los personajes (hasta la página 182) y el que narra el proceso que conduce a la hermana del protagonista al convento (desde la página 183). La digresión narrativa dentro del mismo relato podría señalarse (nombres como los de Cecilio Benítez de Castro o Francisco Bonmatí de Codecido lo prueban) como una de las características constantes de la novela anecdótica de los años cuarenta, grupo genérico al que cabe adscribir *La luna ha entrado en casa*.

Distinto es el planteamiento de la última parte de *La nave* (1959), de Tomás Salvador, sin duda la más apreciable muestra de novela española fantacientífica en el período que pretendo historiar. Toda la sección a que me refiero (233-288) está escrita en versículos: solo la ruptura del espacio textual y un cierto tono poetizante en la expresión permitirían distinguir de las restantes

¹ Ver Juan Gich de Careda, «El premio Nadal 1950», *Correo Literario*, 16, 15 enero 1951, 11.

² El juicio de Eduardo Godoy Gallardo sobre esta novela fue extremadamente severo: «Narración insulsa, con repeticiones absurdas, episodios diluidos y oscuros. La línea novelesca central –pretendidamente poética– fracasa en todos los aspectos.... Todo es tan palmariamente ficticio que resulta risible» («Índice crítico-bibliográfico del premio Eugenio Nadal: 1944-1968», *Mapocho*, 22, invierno 1970, 112).

esta sección. En el hipotético futuro nihilista al que nos asoma Salvador parece conservarse la más preciada muestra de las posibilidades del lenguaje: la poesía. ¿Quizá en ella reside esa esperanza que el texto nos niega?

Propicio a la conexión con el género narrativo es el reportaje. Del hibridismo de las dos formulaciones, novela y documento, participa la mayor parte de las varias narraciones africanas de Luis Antonio de Vega: *Los que no descienden de Eva* (1941), *Amor entró en la judería* (1944), *El barrio de las bocas pintadas* (1954) o *Los Hijos del Novio* (1946). En esta última, por ejemplo, la trama es claramente narrativa, pero la dispersión accidental es frecuente, y no solo orientada al registro de usos y costumbres extraños, sino también a la exposición ensayística, de carácter político. De forma más o menos encubierta, L. A. de Vega escribe una loa de la colonización española. Incluso es posible poner la estructura de la novela en relación con ese objetivo ideológico: la primera parte, ambientada en 1926, se contrasta implícitamente con la segunda, localizada en 1944, un año en que ya son visibles los frutos de la semilla plantada por España en el norte de África.

Mucho más de crónica que de novela propiamente dicha tiene *El santero de San Saturio* (1953), de Juan Antonio Gaya Nuño: el asomo ficcional de partida (el nombramiento como santero del hombre que presta su voz narrativa al relato) pronto se desvanece en capítulos dotados de autonomía y dedicados a la visión de la vida y costumbres sorianas. Topónimos, fiestas populares, observaciones gastronómicas, anotaciones eruditas y citas literarias sustituyen en *El santero de San Saturio* a la esperada y nunca desarrollada novela (bien es cierto que en ningún momento el libro se presenta como tal novela).

Las dificultades de la hibridación aumentan si de lo que se trata es de hacer confluir lo narrativo y lo ensayístico. La obra de Pedro de Lorenzo sería el paradigma de esta compleja fusión de

géneros, que el escritor extremeño practica en su primera novela, *La quinta soledad* (1943), de manera más evidente que en ningún otro momento de su producción.

Poco conocidos son los intentos, en cierto modo similares a los de P. de Lorenzo, de Liberta Bassas. En *Bosquejos* (1959) se puede leer esta declaración de intenciones incrustada, adviértase bien, en el mismo texto narrativo:

No me importaría tanto que mis muñecos estuvieran colmados de aliento y vigor, cuanto que fueran trasunto de una realidad perenne y trascendental; no tanto una copia exacta de la realidad, cuanto algo así como una palanca capaz de lanzar a las inteligencias a la conquista de espacios que hoy usufructúan unos pocos. (256)

El concepto que de la realidad defiende aquí L. Bassas no coincide con el más extendido por aquellos últimos años cincuenta en que la novelista escribía (y de nuevo haciendo un aparte en el argumento narrativo) estas frases:

Sobre el realismo en novelística se ha hablado mucho y, lo que es peor, despotricado más. Le han cambiado el nombre para remozar la moda y nos lo han servido en una olla sucia que más inspira repugnancia que despierta un sano apetito. La vida es al parecer una amalgama de basura; la sociedad, sin excepciones, un cadáver sobre el que los gusanos celebran su más opíparo banquete; y el hombre, el asqueroso pingajo recién arrancado de una llaga purulenta. (248-249)

La extraña condición de esta novela digresiva hasta extremos inhabituales (no menos de la cuarta parte del texto se pierde en el camino de la reflexión, por entero al margen del argumento) justifica la consideración de la obra como «difícil de enjuiciar y clasificar» (así se leía en la solapa del libro). De las peculiares características de la narración era consciente, sin duda, una narradora decidida a crear una obra absolutamente personal, sin adjetivaciones apriorísticas ni encasillamientos fáciles: «Quien tenga paciencia para seguirme, venga conmigo; el que no, que vaya en busca

de otras regiones con más orden y menos desconcierto», se lee en la página 258 de *Bosquejos*, una narración interrumpida continuamente por disquisiciones intelectuales y morales que recuerdan de cerca aquella novela dieciochesca concebida a manera de ejemplificación de ideas previas (parecido carácter digresivo tiene otra novela publicada por L. Bassas en el mismo año en que apareció *Bosquejos: El último hijo del Sol*).

Más fructífera que la integración de la poesía y el ensayo en la narrativa española de los años cuarenta y cincuenta se presenta la fusión de la fórmula novelística y los rasgos propios del teatro. La asunción de estos implica la desaparición del narrador objetivo en los fragmentos en que se da la mezcla de géneros. No escasean los ejemplos de esta mixtura en los años cuarenta y cincuenta. En la estancia VI de *El bosque animado* (1943), de Wenceslao Fernández Flórez, se leía un cuento teatral protagonizado por animales; en *Las crónicas del sochantre* (1959) Álvaro Cunqueiro interrumpía la acción entre las páginas 166 y 179 con una versión particular de un *Romeo y Julieta* interpretado por unas almas en pena³; y la primera parte del capítulo 20 del texto de *La quinta soledad* consta de un diálogo dramático entre dos personajes (madre e hijo) cuyos parlamentos, presentados en forma dialéctica, se complementan con acotaciones entre paréntesis del narrador.

De origen más radiofónico que teatral son las inserciones de diálogos (introducidos, como en los textos teatrales, por los

³ Para Juan González Millán este momento es «uno de los más logrados de toda la novela, y de los más inspirados en toda la narrativa de Cunqueiro»; en él, concluye, «la inestabilidad sémica se apodera del mundo diegético de la novela» («Fantasía y parodia: la subversión del texto narrativo, en *Las crónicas del sochantre*», *Monografic Review/ Revista Monográfica*, 3, 1987, 91). En otro momento afirma que el fragmento en cuestión «debe figurar entre las piezas antológicas de la literatura de desintegración» («A narrativa de Cunqueiro: un mundo de ficción», en VV.AA., *Álvaro Cunqueiro. Unha fotobiografía*, Vigo, Xerais, 1991, s. p.).

nombres de los personajes) que pueblan la novela colectiva (cada capítulo va firmado por un autor distinto) *Nueve millones* (1944), ya sea prescindiendo de la presencia del narrador (cap. II), ya sea permitiéndola (caps. III, X, XI y XVII). En algún caso (cap. XVI), los límites entre la novela y el guión radiofónico se hacen irreconocibles al anotar el autor (Emilio Carrere) las características de la música de fondo del capítulo en cuestión y hacerse referencia al locutor que ha de radiar el texto.

Al perspectivismo característico de la última novela azoriniana (ejemplo básico de interpenetración de géneros literarios⁴) obedece la desaparición del narrador en el capítulo 10 de *María Fontán* (1944), capítulo que recoge únicamente las opiniones de una serie de personajes (los empleados de un hotel) que han estado en contacto con la protagonista. Se quiebra así, por un brevísimo período, la línea realista que sigue este desequilibrado relato⁵.

Los vivos y los muertos (1941) puede plantear muy serios problemas de identificación de género. Si bien su autor, Samuel Ros, presenta la obra como «novela», lo cierto es que toda ella, salvo fragmentos de extensión mínima, asume una formulación dramática para la que resulta innecesaria la presencia de un narrador decidido a que sus personajes hablen por sí mismos. El autor

⁴ «La novela se encuentra entre los extremos de un realismo literal, el nivel característico del teatro, y el de la poesía pura. Así se explica por qué las novelas de Azorín, buscando su auténtico nivel, avanzan desde la crónica realista de sucesos autobiográficos a la altura de la poesía pura en *El caballero inactual* y *El libro de Levante*,... y a la de la fábula en *La isla sin aurora*, para ajustarse finalmente a un nivel intermedio entre los dos extremos en las últimas novelas, *María Fontán* y *Salvadora de Olbenas*» (Leon Livingstone, «Duplicación interior y el problema de la forma en la novela», en Agnes y Germán Gullón, *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974, 197).

⁵ En esta obra, «manida antes que caprichosa», «Azorín se repite, rebajado, y pierde la ocasión de la deliciosa réplica literaria que el género *rosa* podía desde luego suscitar» (Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*, I, Madrid, Gredos, 1963², 254).

quiso, desde luego, que *Los vivos y los muertos* fuera una novela, pero el texto no impide que el lector forme su propio juicio, y es más que posible que este se incline a la consideración de la obra como un drama irrepresentable; difícilmente como una novela.

La novelística de los años cincuenta registra también algunos ejemplos de esta interpenetración de géneros. Entre las innovaciones formales introducidas por Dolores Medio en *Funcionario público* (1956) figura una escena imaginada por el protagonista en la que se mezclan lo puramente narrativo y lo que, sin dejar de serlo, adopta una articulación dramática (103-104). Esa misma búsqueda del despojamiento de adherencias retóricas que sustituyeran la realidad de unos diálogos directos debió de guiar los pasos de Elena Quiroga en los fragmentos de *La careta* (1955) en que la tercera persona narrativa se ausenta para dejar a los personajes la responsabilidad de dirigirse al lector por medio de unas conversaciones que obvian la presencia del intermediario-escritor (30 y 121-124).

En fin, no pueden dejar de sorprender, en principio, algunos pasajes de novelas tan tradicionales en todos los sentidos como lo son las de Luis Molero Massa. En *Barrio de Salamanca* (1957) un teléfono sirve de pretexto al autor para desaparecer de la escena y permitir que la conversación mantenida por dos de los personajes (presentados con sus nombres al frente de los respectivos parlamentos) llegue directamente al lector (130-133), igual que sucede en dos fragmentos (180-194 y 218-225) de *El amor lleva gafas de sol* (1955), poco convincente y no bien construida versión novelística de un guión radiofónico. Claro está que se hace inevitable recordar (la sorpresa inicial, así, se atenúa) la dedicación dramaturgica de Molero Massa, hoy recordado más como autor teatral y crítico que como novelista.

Solo ejerció actividad de novelista, sin embargo, Santiago Lorén, que en *Una casa con goteras* (1954) introdujo también un diálogo dramático con acotaciones (134-138). Es este un dato más, digno de considerarse en una apresurada historia de la interpenetración de géneros, interpenetración si no enteramente original en nuestra literatura (los de Galdós y Baroja son nombres que necesariamente acuden a la cita de la memoria), sí innovadora en la época que me ocupa, y en todo caso, reveladora de la ruptura de las barreras realistas que hasta los años sesenta cercaron los límites asignados al género narrativo.

II

Si la novela se abría ya en los años cuarenta, dificultosamente, al contacto con otras manifestaciones literarias (poesía, ensayo, teatro), la renovación de fórmulas no podía dejar de afectar a la propia estructura del relato extenso y a la relación de este con elementos próximos. Una novela como *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela, no puede ocultar su carácter de acumulación de episodios diversos que difícilmente se integran en una armazón por completo coherente: la estancia de Pascual en Madrid, por ejemplo, puede considerarse una digresión espacial no precisamente obligada⁶.

Son en realidad dos las novelas que integran *Una casa con goteras*: la protagonizada por Sebastián Viladegut (17-201) y la centrada en Fortunato Canales (203-350). Una más breve tercera parte (351-466) une en la misma casa a los dos personajes, actuando a la manera de innecesario aglutinante que intenta justificar

⁶ Nadie ha discutido, que yo sepa, la condición de novela que asume, por ejemplo, *El camino* (1950), de Miguel Delibes. Y sin embargo, para mí resulta evidente su estructura episódica: cada capítulo podría, con ligeros retoques, presentarse como un espléndido cuento.

la consideración como novela unitaria de lo que a todas luces son dos historias distintas.

Si la discutida condición de Cela como novelista puede vincularse con esas deficiencias estructurales apuntadas a propósito de *La familia de Pascual Duarte*, no cabe duda de que la dedicación literaria de un autor solo ocasional de novelas ha de influir forzosamente en las peculiaridades constructivas del relato extenso por él escrito. Si casi todas las novelas de P. de Lorenzo delatan la presencia del poeta, y si cualquier narración larga de Azorín hace recordar al autor de descripciones coloristas, y si la actividad teatral de Molero Massa explica los paréntesis dramáticos de sus obras narrativas, la primera novela de Francisco García Pavón, *Cerca de Oviedo* (1946), anuncia al futuro cuentista.

El relato en cuestión se asemeja mucho a un libro de cuentos que no osa proclamarse como tal. Es curioso el planteamiento inicial de *Cerca de Oviedo*: el autor viaja a Asturias para escribir una novela de ambiente, y llega a un lugar que le ha recomendado una persona a la que ha conocido en Madrid. El primer libro transcurre en equilibrio entre los sueños del personaje y la inconcesada atracción que siente hacia Covichi. El segundo da paso a una nueva voz narrativa, la presente en el extracto de las memorias de la madre de Covichi, memorias interrumpidas por unas «palabras del autor» que recuperan el presente cronológico en varios momentos (171-181, 204-206 y 212).

Pero el novelista en ciernes (no deja de ser de interés esa conciencia de problematismo estructural) va percibiendo las dificultades compositivas de esa obra que está creando él mismo (trasunto, en más de un sentido, del propio García Pavón):

Al principio creí que ello me iba a proporcionar una curiosa novela de intriga y misterio. Conforme avanzo en la relación, veo que me equi-

voqué. Apenas hay intriga, ni casi acción. Todo se reduce a una serie de reacciones y circunstancias que, por lo extrañas y morbosas, es difícil engarzar en un hilo argumental. (180)

No es posible dudar de la relación existente entre esa novela que el personaje escribe y aquella firmada por el narrador García Pavón. A una y otra (en realidad, la misma) cabe aplicar las objeciones que el personaje formula:

Si estas líneas vieses un día la luz y cayesen en manos de un crítico puntilloso, por Dios le pido que no eche toda la carne en el asador, intentando justipreciar preceptivamente la clase de novela que le ocupa. Sea piadoso dando mis palabras por sinceras, y no vea más que lo que hay: una crónica de cosas y personajes peregrinos, hilados sin más intención estética que la fidelidad. (181)⁷

El cuentista vocacional hacía notar su presencia, más que evidente, en aquella primera novela. Pero no es en absoluto imprescindible encarrilar la inquietud creadora por senderos ajenos a la narrativa para presentar como novela aquello que un análisis más riguroso desvela como libro de relatos mejor o peor unidos por un apenas perceptible (y, muy frecuentemente, artificial) nexo. Muchas de las historias que conforman *De barro y de esperanza* (1957), de Carlos Rojas, ni siquiera son protagonizadas por los dos personajes principales (el hombre y el diablo que con él entabla amistad), sino que estos se convierten en meros relatores de aquellas⁸. Aplicando con generosidad el criterio de inno-

⁷ Las reacciones más bien ásperas suscitadas en Oviedo por esta especie de crónica de la vida de una ciudad de provincias han sido historiadas por Adolfo Casaprima Collera («Novela y crítica: noticias de una polémica», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 41, 1987, 739-789). Ver también José María Martínez Cachero, «Seis novelistas en busca de una ciudad», en VV.AA., *Oviedo en el recuerdo*, Oviedo, Bidea, 1992, 1-15.

⁸ Juan A. Calvo y José P. Soler reconocen en su artículo sobre las obras iniciales de Rojas que *De barro y de esperanza* produce en el lector una impresión de novela «invertida» («Carlos Rojas: sus primeros años de narrador (1957-1962)», en Cecilia Castro Lee y C. Christopher Soufas Jr. (eds.), *En torno al*

vación formal, podríamos deducir que también con este sencillo procedimiento se socavaban en los últimos años cincuenta las bases decimonónicas del género *novela*.

El mundo infantil, evocado desde la distancia de la edad adulta, parece terreno propicio para la fusión de modalidades narrativas diferenciadas por su extensión. Una novela de esas características temáticas, *Murillo 11, Melilla* (1955), de Juan Guerrero Zamora, es en realidad una acumulación de evocaciones de la niñez, independientes entre sí a efectos estructurales. Ese panorama caleidoscópico es el idóneo para reflejar la mirada infantil, aún incapaz de integrar en un todo armónico la sucesión de datos y experiencias que ante ella se muestra.

No muy lejana de la concepción de la novela sobre tema infantil como ente un tanto disforme y carente de unidad se sitúa un relato muy cercano al tradicional cuento para niños: *Narciso bajo las aguas* (1959), de Miguel Buñuel. Por el contrario, la mayor profundidad alcanzada por el que quizá sea el *patrón* de esta obra, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), de Rafael Sánchez Ferlosio, desaconseja cuestionar su condición de texto novelístico, porque la evolución psicológica del personaje que la protagoniza basta a otorgársela. Ello no es óbice para hacer notar la relativa independencia de cada uno de los capítulos de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, independencia, de todas formas, similar a la admitida para cualquier novela picaresca.

Existen casos más complejos que los anteriores; casos en que la estabilidad del concepto de novela se tambalea peligrosamente. El título de *Historias de Valcanillo* (1952), de T. Salvador, hace pensar en un libro de relatos. Pero el problema se complica si se considera que, desde el punto de vista estructural, hay en él un

hombre y a los monstruos. Ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas, Potomac, Scripta Humanística, 1987, 12).

nexo claro: el personaje de Jacinto, que amalgama todos los demás elementos. Hasta el comienzo de la segunda parte, además, la consideración unitaria del texto es incuestionable, y únicamente puede discutirse aquella cuando empieza la narración de las *historias* protagonizadas por Jacinto, todas ellas diferentes, pero también unificadas por el personaje común.

«Este *Turno de guardia* no es una novela. Podía haberlo sido; mejor, muchas novelas, pero no lo es». Son las primeras palabras de la «justificación» con que se inicia la novela de Félix Martínez-Orejón que lleva aquel título (1956). Su condición de tal viene dada por la referencialidad espacial más que por la concedida por las características de los personajes. Un conjunto de escenas en una comisaría, durante unas pocas horas, desfila ante el lector componiendo un fresco documental contemplado por el autor con los ojos de la comprensión:

Ellos, más que nadie, palpaban de cerca la miseria, esa miseria monstruosa e ilógica que envilece a los hombres y les hace odiar o desear aquello que nunca podrán alcanzar, si no es torciendo el rumbo de sus vidas por los vericuetos del delito o del deshonor. (123)

Prostitutas, chulos, golfillos, timadores y carteristas de bajos vuelos, asesinos, locos, borrachos, cornudos, adúlteros, estafadores... La hez de la sociedad presta a este conjunto de apuntes lindantes con el tremendismo una muy vaga apariencia de novela a ratos escorada hacia la crítica social (en el capítulo 10, «Realquilados», se habla por extenso del problema de la vivienda). Ninguna de esas apuntaciones bastaría por sí sola para desarrollar un cuento de suficiente originalidad; unida a las restantes, integra un libro de difícil catalogación, aunque en último término pueda adscribirse al género novelístico.

¿Qué criterio adoptar, pues, como diferenciador de una novela con apariencia de suma de relatos? Si admitimos que se base

en la existencia de un personaje común, no tiene sentido plantearse el problema con respecto a *El bosque animado*, puesto que, pese a la relativa autonomía de las estancias que componen la obra, siempre hay unos elementos que engarzan los hilos: Geraldo, Fiendetestas, Marica, la mosca aparecen en más de un capítulo del libro, concediéndole a este la solidez estructural que de otro modo podría ser lícito discutir⁹.

Mucho más complicado es analizar la narrativa de Cunqueiro intentando demostrar, como han pretendido hacer varios estudiosos, su carácter novelístico¹⁰, porque lo cierto es que el texto del escritor gallego se queda (dato este significativo) corto en extensión: puede aumentar su longitud hasta el formato de la novela breve, pero no llega al de la narración extensa. ¿Es necesario, por ejemplo, catalogar *Merlín y familia* (1957) como *novela* y no (opinión de Antón Risco) como «colección de cuentos»?¹¹

⁹ La cuestión, en cualquier caso, está lejos de admitir una respuesta única. Si para Albert Phillip Mature el fondo escénico y la ternura actuaban como aglutinantes de las acciones (ver *Wenceslao Fernández Flórez y su novela*, México D.F., De Andrea, 1968, 133), a José Carlos Mainer el tema le merece más dudas, considerando la denominación de *estancias* para unos capítulos tan autónomos que incluso se repiten en ellos datos ya conocidos (ver *Análisis de una insatisfacción: las novelas de Wenceslao Fernández Flórez*, Madrid, Castalia, 1976, 357). Precisamente en el empleo de la palabra *estancia* basaba Joaquín de Entrambasaguas su idea de que *El bosque animado* era «un verdadero poema» («Fernández Flórez en *El bosque animado* de su humorismo», *Cuadernos de Literatura*, 7, febrero 1948, 24).

¹⁰ Ver Diego Martínez Torrón: «La unidad de la novela viene dictada por el ambiente, legendario, base o cauce madre, diríamos» («*Las mocedades de Ulises*, de Álvaro Cunqueiro», *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987, 338). Es una justificación, en cualquier caso, que se plantea al margen del análisis estructural, como el propio Martínez Torrón parece aceptar en otro trabajo del mismo volumen («La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro», 290). La explicación de J. González Millán (una más de las que reivindican el carácter *novelístico* de los libros de Cunqueiro) apunta hacia la voluntad de un creador que muestra una «vocación irrefrenable de rechazo frente a los modelos novelísticos cerrados, homogéneos y globales» («Álvaro Cunqueiro y la subversión del discurso narrativo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14, invierno 1990, 367).

¹¹ «Cunqueiro y la literatura fantástica gallega», *Ínsula*, 536, agosto 1991, 13. Debiera recordarse, por otro lado, que no todos los libros de Cunqueiro han

No sería, en cualquier caso, la presencia del personaje *univocal* la que sostendría la condición novelística de los textos de Cunqueiro, puesto que el discurso central a menudo se diversifica en historias protagonizadas por otros personajes –en *Las crónicas del sochantre* (1959), por ejemplo– o en interpolaciones unidas al esqueleto central únicamente por su coincidencia en el terreno de lo fantástico.

Para mantenerse en la línea novelística, el relato de Cunqueiro incorpora el encuentro con multitud de personajes que a su vez cuentan sus propias historias, alargando así (como si se tratara de un cuento mágico de nuestra infancia) un discurso más dado a la ráfaga de lo maravilloso que a la construcción sólida que exige el mundo de lo real¹². En otras palabras: la adecuación entre lo contado (fantasía, ilusión, magia) y la forma de hacerlo (destello fugaz, historia sostenida durante un breve lapso), no puede cuestionarse. Novelística o no, la obra de Cunqueiro es narrativa, y quizá eso es cuanto puede afirmarse sobre su condición genérica, que parece rebasar los estrechos límites que quiere imponer la realidad¹³.

La *novela* de Cunqueiro, de hecho, no termina en sí misma, porque lo ficticio ha de prolongarse habitualmente en unos apéndices que en un caso como el de *Las mocedades de Ulises* (1960)

sido catalogados de manera uniforme. Por ejemplo, Xosé Manuel Salgado y Dolores Villanueva cuestionan que *Merlín y familia* sea una novela, sustantivo que ya les parece aplicable a obras posteriores de Cunqueiro (ver *Álvaro Cunqueiro (1911-1981). Día das Letras Galegas 1991*, La Coruña, Real Academia Gallega, 1991, 87).

¹² No obstante, Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier sí ve tal construcción (ver «Álvaro Cunqueiro: poética para un poeta narrador», en Anxo Tarrío Varela (coord.), *Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Universidad, 1992, 25).

¹³ «Moderna, sí, del hoy, es su narrativa, y además es novela», afirma A.S. Pérez-Bustamante Mourier (*Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro (Cosmovisión, codificación y significado en la novela)*, Cádiz, Universidad, 1991, 236). «En fin, ¿por qué no atreverse a llamar novela lo de Cunqueiro?», reitera (244). Ciertamente. Pero ¿por qué no atreverse a no llamarlo *novela*?

llegan a desbordar con mucho las fronteras de la mera recapitulación: se cuentan en ellos más historias que no figuraban en el texto, o se construye alguna nueva, como la de Piasta, que ocupa nada menos que 21 líneas en el apéndice. Algo similar puede decirse de las páginas finales de *Merlín y familia*, que van seguidas de unas «noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña», a su vez completadas por el «índice onomástico». El texto de Cunqueiro parece no conocer desenlace, como si la historia (se impone el recuerdo de la tradición del cuento oral) no lo exigiera: la novela se desintegra en fábulas independientes, se prolonga en apéndices que a su vez narran historias, al mismo tiempo que preceden a nuevos índices... No hay fronteras en la literatura de Cunqueiro, dudosamente novelística, pero poderosamente narrativa y, en cualquier caso, *literaria*, dando por sentado que este adjetivo engloba todas las posibilidades de géneros. De hecho, una de las observaciones más reiteradas sobre la obra de Cunqueiro relaciona sus relatos (dejemos en este punto mis particulares dudas sobre su pretendido carácter novelístico) con el cultivo de los géneros teatral y poético: A. S. Pérez-Bustamante Mourier y A. Tarrío Varela relacionan la inserción de cuadros dramáticos en los textos narrativos de Cunqueiro con su vocación teatral, y las peculiaridades de su lenguaje (y, por extensión, de la macroestructura en que se integra) con su obra de poeta¹⁴.

Varias de las novelas de Darío Fernández Flórez lindan con el terreno de la acumulación de relatos cortos, y en ocasiones lo invaden claramente. Como novela se presenta *Los tres maridos*

¹⁴ «Si hemos aceptado que Cunqueiro es antes que nada un poeta, esta su condición le impone una escritura intensa, siempre más atenta a la textura ligüística que a las secuencias narrativas prolongadas» (A. Tarrío Varela, «Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro», *Ínsula*, 536, agosto 1991, 10; ver también su libro *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía* [Vigo, Galaxia, 1989], 51-57). Los ejemplos de inserción de cuadros teatrales en las novelas del escritor gallego, escribe A.S. Pérez-Bustamante Mourier, «no son más que culminaciones de la constante teatral» de aquellas (*Las siete vidas*, 108).

burlados (1957), pero el lector puede valorarla igualmente como una reunión de tres historias independientes con un nexo argumental común que es su punto de partida: las tres mujeres han de engañar a sus respectivos cónyuges, y meses más tarde deberá dirimirse quién merece el triunfo como autora de la más inteligente burla. Es esa estructura circular en la que se integran los tres relatos la que, no sin muchas dificultades, permite leer la obra como novela.

Frontera (1953), del mismo Fernández Flórez, no deja de ser, pese al deseo del autor de presentar el libro bajo el rótulo de «novela» (prólogo, 11), un conjunto de cuatro episodios argumentalmente autónomos, solo unidos por un ambiente común y por un par de personajes, Albert y Adriana, que aparecen en más de un cuadro.

El mismo problema se plantea en *Alta costura (las máscaras de la moda)* (1954). Casi dos tercios (29-186) de este libro de D. Fernández Flórez están dedicados al recorrido superficial por las vidas de los personajes que en el tramo último se integran en la línea argumental propiamente novelesca. Cada focalización incorpora referencias aisladas a los y las protagonistas de las restantes, favoreciéndose de este modo una cierta homogeneidad que halla su reflejo en el propósito crítico: la denuncia, en clave de humor resignado, de corrupciones, turbiedades inconfesadas, amoralidades de todo tipo, estraperlismo en tiempos de escasez... Algún rincón queda, pese a todo, bañado por la luz de la esperanza. El ocupado por Pituca, una modelo atípica, con novio formal y muy modestas aspiraciones vitales; es la digna representante de esa clase media exaltada por el novelista. Pituca y su madre, en efecto,

pertenecen a la castigada y heroica clase media española, resisten tenazmente, aferradas a su honestidad, a los principios de sus mayores, a la vieja honradez de su sangre y, renunciando así a las facilidades de la

corrupción, forman, sin saberlo, sin que nadie se lo diga ni se lo agradezca nunca, la base más sólida, más estable y permanente de este difícil país. (91)

Todavía podrían citarse, aunque con la prudencia a que obliga el deseo de no forzar la lectura de los textos, algunos ejemplos más de desestabilización del concepto de novela en nuestros años cincuenta. En *La nave de Pedro* (1959) Teresa R. Valdés alteraba el orden tradicional de los elementos del relato, orden que sitúa siempre al frente del libro el prólogo. La autora emplazaba este una vez iniciada la novela:

Como los prólogos son odiados por el lector, y casi nunca se leen, ante la necesidad indispensable de esta llamada de atención he preferido intercalarla en el preciso momento en que mi novela empieza a interesarte. (16)

La disparatada historia de *La danzarina inmóvil* (1954), una más de las novelas comerciales (sin mayores aspiraciones ni tampoco excesivo interés) escritas por Isabel Calvo de Aguilar, presenta como único dato apreciable el de que, en rigor, el relato no comience hasta la página 37, momento en que empieza el primer capítulo, porque las páginas anteriores a él son parte de otro discurso narrativo: el del proceso judicial que da pie a la redacción del libro, escrito por un novelista cuyo trabajo concluye ante el lector en la página 233, punto este en el que toma la palabra de nuevo el narrador inicial en un breve párrafo que preludia la continuación de la historia del novelista americano.

La proclividad de C. Benítez de Castro a insertar un relato dentro de la novela principal es una nota peculiar de su arte novelístico. Considérese, por ejemplo, su aportación a la narrativa tremendista, *La «señora»* (1948), novela integrada por dos relatos que circulan por cauces bien diferenciados estructuralmente: hasta la página 100, la historia de Daniel y Nina, y desde ese momento hasta la página 160, la de Claudio, Araceli y Verónica.

Uno y otro relato se unen en la etapa final mediante el enlace de dos de los protagonistas, Daniel y Araceli. Incluso en una novela como esta, teóricamente sujeta, por su condición tremendista (mantenida objeto de la lujuria del hombre, inválido que presta la nota dramática, erotismo, el inevitable aborto), a las normas del realismo lineal, se deja ver la tímida renovación formal que supone organizar de forma atípica el texto novelístico.

La novela anecdótica de los años cuarenta gustó de la integración del relato secundario en la estructura del texto, dato que probablemente revela una cierta falta de dominio del género en esos tiempos de autodidactismo: importa más contar (y hacerlo sin un especial sentido de la selección) que estructurar adecuadamente el hecho novelado. *Un esqueleto con careta* (1948), de F. Bonmatí de Codecido, ilustra bien la conjunción de folletín vulgar, tremendismo de época y estructura novelística que absorbe otra estructura narrativa autónoma. Hasta 170 páginas, en efecto (57-223), ocupa la reconstrucción de la historia contenida dentro de la novela de Bonmatí: la arquitectura unitaria no basta, en este tipo de novelas anecdóticas, para cohesionar la dispersión de elementos, y entonces se hace necesario recurrir a la superposición de estructuras. Bonmatí repitió la fórmula en *Navajazo* (1949), otro relato anecdótico que comprendía más de sesenta páginas (97-161) de una historia autónoma (la de Rafaela) relatada por otro personaje.

III

Vayamos, una vez recorrido todo este camino del hibridismo de géneros y la descomposición de la estructura narrativa, un poco más lejos. Un libro extraño, inclasificable (pero que en último término puede catalogarse como novela) tomaba al asalto en

1943 todas las murallas que protegían la fortaleza tradicional del género novelístico. Quizá el hecho de que el autor de *Amadís*, Ángel María Pascual, no hubiera escrito nunca libros, ni conociera su técnica ni sus normas, como literalmente se lee en la página 162 de la obra, explique la ruptura de todo tipo de convenciones que vino a suponer este pintoresco ejemplo de hibridismo de géneros. Todo es posible en *Amadís*. O, si se prefiere, nada es imposible en este libro dominado por la libertad absoluta: capítulos enteramente teatrales (el II, el IV y el VII), fragmentos por completo ensayísticos (el VI, donde Pascual defiende el paralelismo entre don Quijote y su personaje, en lucha por una España cristiana)... En 1943 un libro como *Amadís* resultaba tan sorprendente como inasimilable¹⁵. Si intentos rupturistas menos radicales estaban condenados al aislamiento histórico, el destino de obra tan apartada de su tiempo y tan al margen de toda norma clasificatoria como lo era *Amadís* no podía ser mucho mejor.

Es casual, naturalmente, pero curiosa en cualquier caso, la coincidencia de fechas entre esta originalísima novela de Ángel M^a Pascual y la que en aquel mismo año publicaba Eugenio d'Ors dentro de su libro *Epos de los destinos. Eugenio y su demonio* es una obra escrita entre 1926 y 1933, y aunque había sido parcialmente publicada en *El Debate*, solo es enjuiciable como texto unitario en la forma novelesca que comento, definida por Guillermo Díaz-Plaja como «clave del pensamiento d'orsiano, aunque naufrague en la misma dimensión de su empeño»¹⁶.

El planteamiento de *Eugenio y su demonio* es muy similar al de *Amadís*. Como en esta, en aquella el pasado se utiliza como

¹⁵ Es muy posible que M.C. (¿Manuel Cardenal?) pensara en esta novela al mostrar su interés por la definición del género en 1943 y por las obras fechadas en ese año que ejemplificaban el rebasamiento de los límites habituales («Panorama en vuelo de las letras en 1943», *Escorial*, 1943, 325-328).

¹⁶ *El combate por la luz (La hazaña intelectual de Eugenio d'Ors)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 276.

excusa para explicar el presente, y la confusión de tiempos contribuye a crear esa sensación de atemporalidad: la acción de la novela de E. d'Ors se desarrolla en el Renacimiento (al protagonista se le aparece un genio benéfico con el que va a viajar y conversar), pero abundan las referencias a personajes de tiempo posterior, integrados como entes reales en ese pretérito irreal: Mendel (600), Goya (606), un Paolo Picasso que doce generaciones después ha de reaparecer encarnado en otro artista de nombre similar (599-600)...

Eugenio y su demonio es un intento de mixtura completa de géneros: la base es biográfica (la vida más o menos ficcionalizada del licenciado Eugenio Torralba) y la esencia narrativa, pero incorpora en su discurso lo teatral (todo el capítulo II¹⁷), lo poetizante (reflejado en el arcaísmo lingüístico que pretende captar el habla renacentista) y, por supuesto, lo ensayístico, veta profunda de la narrativa de d'Ors¹⁸. *Eugenio y su demonio* es en realidad un ensayo disfrazado con un discontinuo ropaje narrativo del que el autor se despoja en numerosas ocasiones para dejar que se transparente su pensamiento angelológico¹⁹: «La criatura humana

¹⁷ A. Suárez, incluso, ha afirmado que «*Eugenio y su demonio* podría ser llamado drama en tres actos» (*El género biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Anthropos, 1988, 151).

¹⁸ «The novels by d'Ors are closer to a philosophical essay or a poem in their character [...]. They are not narrations *per se*: they are not *novel-novels*» (Pilar Sáenz, *The Life and Works of Eugenio d'Ors*, Michigan, International Book, 1983, 36-37). «Sus narraciones, más que *novelas*, se podrían ver, por su propósito, como obras narrativas de carácter plástico que permiten la distanciada contemplación» (Luis F. González-Cruz, *Fervor del método. El universo creador de Eugenio d'Ors*, Madrid, Orígenes, 1989, 25; por considerar *Eugenio y su demonio* obra menor, su presencia en el libro se limita a una nota a pie de página).

¹⁹ «Su técnica consiste en escandir [*sic*] el parvo relato en una serie de *cua-dros* discontinuos, cada uno de los cuales expresa un sentido intelectualmente aprehensible. La narración es detenida por el pensamiento; la corriente, atravesada por la figura» (José Luis L. Aranguren, «Sentido ético de las ficciones novelescas orsianas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 72, diciembre 1955, 282).

no puede ser inteligentemente captada más que en guisa de Ángel; ni nada histórico, si no es bajo especie de angelicidad» (602).

La fantástica aventura de Eugenio, transportado a Roma por una campana voladora (618 y ss.), es el pie novelístico utilizado por d'Ors para exponer su pensamiento (que recuerda, y no muy de lejos, el espíritu de *Amadís*) sobre la civilización occidental. Zequiel, el genio que acompaña al protagonista, se lamenta, en efecto, de la desintegración del Imperio Romano y aboga por su retorno cuatro siglos más tarde, «cuando la fortaleza imperial y la dignidad imperial a la vez caigan en manos de un hombre que se llama como la iglesia cuya es la campana en que volamos» (620; San Benito es el nombre de la iglesia en cuestión).

El autor sugiere en algún momento que la fantasía es un sueño (638), pero tan parte de la ficción son las veletas, vencejos, campanas y nubes que hablan (616-18) como la presencia en pleno Renacimiento de biplanos y fonógrafos (610), o la aparición del espectro de Colón (585-89). Las barreras de la realidad son para E. d'Ors novelista tan frágiles como las que separan unos géneros literarios de otros.

No abandono los años de la posguerra más inmediata al traer a la memoria *Zarabanda*, otro avanzado intento de mixtura de géneros sacado a la luz por D. Fernández Flórez en 1944. En este libro todos los capítulos, excepto el IV, los comprendidos entre el XII y el XVI (ambos inclusive), el XXI, el XXII y el XXIV, mezclan lo estrictamente novelesco con lo puramente teatral, incluso con predominio último del segundo aspecto sobre el primero.

No se detuvo en tal punto el autor de esa novela miscelánea (escrita en 1938, con unas influencias prebélicas que seguramente no son ajenas a su cariz moderadamente vanguardista), puesto que en ella integró, además de la novela y el drama, la poesía

(presente de manera muy notable en el extenso capítulo XX, que comprende las páginas 271 a 392) y el género epistolar, sobre cuya base se desarrollan en su totalidad los capítulos XI y XVIII. Nada sabemos sobre el futuro de ese camino innovador emprendido por un Fernández Flórez que anunciaba *Zarabanda* como primer título de una serie que habría de denominarse *El cauce logrado*: la falta de continuidad no permite aventurar interpretaciones sobre el hipotético alcance de relato tan abierto a la complementariedad de géneros literarios.

En un cierto sentido, *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953), de Camilo José Cela, viene a suponer en la novela de los años cincuenta lo que fue *Amadís* en la de los cuarenta. Como en esta, en aquella eran cuestionados implícitamente los límites del género por un escritor que antes de dar inicio a su narración dejaba anotada la siguiente sentencia: «No sé, ni creo que sepa nadie, lo que, de verdad, es la novela» (9). Una peculiar forma de entender el surrealismo (poco fructífero, es sabido, en el terreno novelístico) sustentaba la destrucción del lenguaje en la invención celiana: la protagonista, por ejemplo, expresaba su deseo de comprar un reloj que marcase las ci, las indo bravo, las bañador, las bo, las mar (20).

Los elementos microcomponenciales del relato eran sometidos a unas alteraciones tan profundas que su valor objetivo quedaba enteramente desvirtuado. El sintagma «las gruesas, las tremendas, las monstruosas señoras de la piscina, todas madres» se repite cinco veces en el capítulo 13, y lo absurdo de la adjetivación se hace patente en frases como esta: «Con tus gafas ahumadas por el sol, Eliacim, no estabas hermoso, pero sí estabas sintomático» (92). Proliferan las anomalías en el extraño desahogo superrealista de Cela: los títulos de los capítulos 23 y 103 son más largos que sus respectivos textos, dos capítulos (el 14 y el 60) conocen dos versiones distintas...

Más significativo es el frontal ataque que sufre la estructura macrocomponencial. El fragmentarismo de *La colmena* (1951) dejaba en pie, pese a todo, una línea argumental que, con retrocesos y avances, aún podía seguirse. No ocurre así en *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, donde ha desaparecido (si hacemos tal vez la excepción de los últimos capítulos) la ordenación progresiva de la novela tradicional²⁰.

Creo en la posibilidad de valorar *Mrs. Caldwell habla con su hijo* como un intento de destrucción de los moldes novelísticos habituales; no veo, sin embargo, ninguna propuesta nueva de construcción. ¿Qué sentido encontrar, por ejemplo, para la repetición, con el orden de palabras cambiado, de una misma frase 24 veces (178)? ¿Responde tal vez el radical fragmentarismo del texto a un deseo de aproximarse a una mente caótica que divaga sin rumbo por los extravíos de la locura?²¹

La propuesta de Cela en *Mrs. Caldwell habla con su hijo* no pudo traspasar la frontera de su tiempo histórico: nada consistente parecía posible crear en la novelística española de 1953 a partir de la mera destrucción del género. En ese sentido, por paradójico que pueda parecer, una novela menos radical como lo había sido

²⁰ «La narrazione non progredisce [...]. Si ha l'impressione che se anche si alterasse completamente l'ordine dei capitoli, presentandoli alla rinfusa, nulla muterebbe» (Cesare Acutis, *Due romanzi spagnoli. «Mrs. Caldwell habla con su hijo», di C.J. Cela, e «Fiesta al Noroeste», di A.M. Matute*, Turín, G. Giappichelli, 1971, 12). Para David W. Foster, «it would be difficult to argue in favor of the order Cela has given the 212 chapters of the novel» (*Forms of the Novel in the Work of Camilo José Cela*, Columbia, Universidad de Missouri, 1967, 93).

²¹ Cela no resistió la tentación de burlarse del lector empeñado en la trastextualización, y para llevar a cabo su propósito *explicó* la novela con fórmulas lógico-matemáticas acompañadas de gráficos *orientadores*, porque a fin de cuentas (frase posiblemente dirigida al tendido de la incompreensión), «*Mrs. Caldwell habla con su hijo* es, en su aparente desorden, un homenaje al orden y, en su ilógica evolución, mi proclamado tributo al rigor lógico» («La cabeza, la geometría y el corazón», *Papeles de Son Armadans*, 143-44, febrero-marzo 1968, 195).

La colmena contaba con muchas más posibilidades de romper con las bases de la narrativa tradicional, porque en ella sí se elevaba una propuesta (novela de la ciudad, novela colectiva, novela de la incomunicación, novela de la mera supervivencia) que podía convertirse (y así fue) en el punto de partida de una línea de continuidad. Ante la historia el delirante subjetivismo de *Mrs. Caldwell habla con su hijo* quedaría registrado, pues, como un dato anecdótico, y no como un elemento relevante.

Conclusión

Y posiblemente anecdóticos y no siempre relevantes son muchos de los datos que he proporcionado en estas páginas, la mayoría de ellos alusivos a textos hoy enteramente olvidados, cuando no desconocidos por completo. Pero quizá si se hace un análisis más profundo puede sacarse la conclusión de que la convencionalidad, la ortodoxia y la tradición novelísticas no fueron en los años cuarenta y cincuenta reductos contra los que nada podía el asedio. El cerco continuado, ciertamente, nunca existió, pero los asaltos aislados se produjeron. Nos llevaría demasiado lejos, tal vez, deducir que en un respetable porcentaje de los casos examinados hubo un propósito consciente de superar barreras que la asfixia realista (en el doble aspecto temático y técnico) hacía parecer insuperables. Es probable que el resultado textual en el que hoy fijamos nuestra atención de lectores no fuera el que la mayoría de estos novelistas esperaba que captase el interés de alguien, algún día. Pero esa discrepancia entre el autor y el lector de muchos años después es también parte de la historia de la literatura.

NOVELAS CITADAS

- Azorín, *Salvadora de Olbena*, Zaragoza, Cronos, 1944.
- , *La isla sin aurora*, Barcelona, Destino, 1958.
- , *María Fontán*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- Bassas, Liberta, *Bosquejos*, Barcelona, Llesuy, 1959.
- , *El último hijo del Sol*, Barcelona, Llesuy, 1959.
- Benítez de Castro, Cecilio, *La «señora»*, Barcelona, Lara, 1948.
- Bonmatí de Codecido, Francisco, *Un esqueleto con careta*, Madrid, Aldus, 1948.
- , *Navajazo*, Madrid, Aldus, 1949.
- Buñuel, Miguel, *Narciso bajo las aguas*, Valladolid, Gerper, 1959.
- Calvo de Aguilar, Isabel, *La danzarina inmóvil*, Madrid, Rumbos, 1954.
- Cela, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, 1977.
- , *La colmena*, Barcelona, Noguer, 1978.
- , *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Barcelona, Destino, 1953.
- Cunqueiro, Álvaro, *Merlín y familia*, Barcelona, Destino, 1969.
- , *Las crónicas del sochantre*, Barcelona, AHR, 1959.
- , *Las mocedades de Ulises*, Barcelona, Destino, 1970.
- Delibes, Miguel, *El camino*, Barcelona, Destino, 1986.
- d'Ors, Eugenio, *Eugenio y su demonio*, en *Epos de los destinos*, Madrid, Editora Nacional, 1943.
- Fernández Flórez, Darío, *Zarabanda*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1944.
- , *Frontera*, Barcelona, Destino, 1953.
- , *Alta costura (las máscaras de la moda)*, Madrid, Plenitud, 1954.
- , *Los tres maridos burlados*, Madrid, Plenitud, 1958.
- Fernández Flórez, Wenceslao, *El bosque animado*, Zaragoza, Librería General, 1943.

- García Pavón, Francisco, *Cerca de Oviedo*, Barcelona, Destino, 1971.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, *El santero de San Saturio*, Madrid, Castalia, 1953.
- Guerrero Zamora, Juan, *Murillo 11, Melilla*, Barcelona, José Janés, 1955.
- Lorén, Santiago, *Una casa con goteras*, Barcelona, Planeta, 1954.
- Lorenzo, Pedro de, *La quinta soledad*, Madrid, Sala, 1973.
- Martínez-Orejón, Félix, *Turno de guardia*, Barcelona, Luis de Caralt, 1956.
- Medio, Dolores, *Funcionario público*, Barcelona, Destino, 1972.
- Molero Massa, Luis, *El amor lleva gafas de sol*, Barcelona, Airón-Calleja, 1955.
- , *Barrio de Salamanca*, Barcelona, Planeta, 1957.
- Montero Galvache, Francisco, *El mar está solo*, Sevilla, Editorial Católica Española, 1952.
- Pascual, Ángel María, *Amadís*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.
- Quiroga, Elena, *Viento del Norte*, Barcelona, Destino, 1951.
- , *La careta*, Barcelona, Noguer, 1955.
- Rojas, Carlos, *De barro y de esperanza*, Barcelona, Luis de Caralt, 1957.
- Ros, Samuel, *Los vivos y los muertos*, Madrid, Patria, 1941.
- Salvador, Tomás, *Historias de Valcanillo*, Barcelona, Destino, 1952.
- , *La nave*, Barcelona, Destino, 1959.
- Sánchez Ferlosio, Rafael, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Madrid, Cíes, 1951.
- Tapia, José Félix, *La luna ha entrado en casa*, Barcelona, Destino, 1946.
- Valdés, Teresa R., *La nave de Pedro*, Barcelona, Pareja y Borrás, 1959.

Vega, Luis Antonio de, *Amor entró en la judería*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944.

—, *Los que no descienden de Eva*, Madrid, Patria Hispana, 1941.

—, *Los Hijos del Novio*, Madrid, Publicaciones África, 1946.

—, *El barrio de las bocas pintadas*, Barcelona, Luis de Caralt, 1954.

VV. AA., *Nueve millones*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1944.

